

## EL CONCEPTO DE FORMATIVIDAD. UN APOORTE FUNDAMENTAL DE LUIGI PAREYSON A LA HERMENÉUTICA

FABRIZIO ACCIARO

Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico

RESUMEN: A pesar de que el concepto de formatividad surja y se desarrolle en el contexto específico de la estética, su importancia va mucho más allá de los límites de un ámbito o una etapa determinados de la especulación filosófica de Pareyson. A nuestro entender, la relevancia de este concepto estriba en su universalidad y en el hecho de que permite arrojar luz sobre la naturaleza de la interpretación, específicamente, sobre su *modo concreto de funcionar*. Desde este punto de vista, la formatividad representa, además de una adquisición definitiva para la hermenéutica de Pareyson, también un aporte fundamental para la hermenéutica en general. La primera parte del artículo pretende demostrar que la formatividad es el interno «secreto» de la interpretación y la razón de ser de su universalidad. La segunda parte intenta ilustrar el rendimiento del concepto de formatividad (es decir, lo que con él concretamente se gana) para la vigencia, alcance y fecundidad de la hermenéutica

PALABRAS CLAVE: formatividad; interpretación; hermenéutica; Pareyson.

### *The concept of formativity. A fundamental contribution of luigi Pareyson to hermeneutics*

ABSTRACT: Although the origin and the development of the concept of formativity took place in the context of aesthetics, its importance spreads well beyond the limits of any definite area or phase of Pareyson's philosophical thought. In our opinion, the relevance of the formativity concept lies in its universality and in the fact that it helps illuminate the nature of interpretation, more specifically, *the concrete way in which it works*. From this point of view formativity represents not only a definitive acquisition for Pareyson's hermeneutics, but also a contribution to hermeneutics in general. The first part of the article argues that formativity is the inner «secret» of interpretation and the *raison d'être* of its universality. The second part aims to illustrate the benefit of the concept of formativity (that is, the contributions it can make) for the validity, scope and fecundity of hermeneutics.

KEY WORDS: Formativity; Interpretation; Hermeneutics; Pareyson.

#### 1. INTERPRETAR SIGNIFICA FORMAR. UNIVERSALIDAD DE LA FORMATIVIDAD

Podría decirse que, para Pareyson, los términos *interpretación* y *formatividad* son convertibles: no hay interpretación que no sea formativa y, por otra parte, es justamente por ser nuestro comportamiento formativo por lo que el

conocimiento es interpretación. La coincidencia entre formatividad e interpretación es afirmada bien a las claras ya en el *Prefacio* a la *Estética. Teoría de la formatividad*:

Si formativa es toda la vida espiritual, he aquí la posibilidad de la belleza de toda obra, sea especulativa o práctica o utilitaria, sin que ello induzca al esteticismo; y formativo es también el conocimiento y el conocimiento sensible que capta la «cosa» produciendo, es decir, «formando» su imagen, en modo tal que esta sea «logro» y, por tanto, revele y capte, es más, sea la cosa. *El «proceso» del conocer es, por tanto, «interpretación»*, en la que se intenta producir la imagen que logre la cosa, y el «logro» del conocer es la «contemplación» en que imagen y cosa se identifican en una única forma<sup>1</sup>.

En este mismo *Prefacio*, además, aparece una afirmación programática muy importante: este libro —escribe Pareyson— «es un libro filosófico, que, aunque trate de estética y de los problemas del arte, podría ser transcrito enteramente en términos de filosofía general, válida también para otros campos de experiencia, y a los lectores filósofos se les ruega que lo consideren en esta perspectiva»<sup>2</sup>. La conciencia de que la noción de formatividad, descubierta y analizada en ámbito estético, tiene un alcance universal, queda así claramente formulada. De hecho, ya en *Estética. Teoría de la formatividad* podemos encontrar una muestra de tal universalidad, como veremos en seguida.

### 1.1. *La formatividad en la producción de la obra de arte*

En cuanto fruto de la genialidad de un artista, la obra de arte parece encarnar el «tipo» mismo de la creación personal. A decir verdad, para indicar la actividad del artista y su resultado Pareyson nunca utiliza el término «creación», sino más bien el término «producción», poniendo en tal modo de manifiesto que toda supuesta creatividad siempre procede de un dato inicial: la materia de la obra de arte. El artista, pues, no crea la materia, sino que la plasma. Más aún, entre artista y materia se instaura, desde el primer momento de la elección de ésta por parte de aquél, una suerte de diálogo:

La elección de la materia es muy libre, sin que por ello se la pueda considerar arbitraria (...). Es más, la elección de la materia y el definirse de una intención formativa se dan al mismo tiempo: la intención formativa se define *como* adopción de la materia, y la elección de la materia se efectúa *como* nacimiento de la intención formativa<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> PAREYSON, L., *Estética. Teoría de la formatividad*, Xorki, Madrid 2014 (en adelante ETF), p. 3; subrayado nuestro.

<sup>2</sup> Esta afirmación no aparece en la traducción al castellano, sino en la edición original de la obra: PAREYSON, L., *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 2005, p. 9 (traducción nuestra).

<sup>3</sup> ETF, p. 93 (subrayado del autor).

Este diálogo se desarrolla a partir de las características peculiares de la materia (la que el artista ha adoptado precisamente porque correspondiente a su intención formativa) y de las resistencias que esta le opone: «el artista no ha elegido la materia por ser dócil, dúctil y maleable a su voluntad (...): la ha elegido justamente *porque* resiste. Estas resistencias desde luego limitan su libertad, pero también la consolidan y la definen»<sup>4</sup>. El vínculo indisoluble entre intención formativa y materia (que no preexisten separadamente para luego interactuar, sino que más bien nacen conjuntamente) es una tensión que atraviesa todo el proceso de producción de la obra (puesto que una y otra se reclaman, recíprocamente dan y reciben) y que finalmente se aplaca en el logro, en la identidad entre obra cumplida y materia formada. Este proceso, según Pareyson, es una verdadera *interpretación* de la materia por parte del artista: «si él debe hacer valer sus propias exigencias no contra o a pesar de, sino a través de la naturaleza de la materia, entonces es necesario que tal naturaleza le sea conocida, y él debe estudiarla y escrutarla e indagarla como solo un esfuerzo de interpretación puede hacerlo»<sup>5</sup>.

Pero la materia sobre la que el artista ejerce su actividad formativa (imprimiéndole una forma) no es el único *dato* con el que el artista tiene que hacer cuentas. Antes bien, todo el proceso productivo de la obra de arte, desde un comienzo hasta el final, es tanto activo como pasivo. La dimensión pasivo-receptiva de la producción artística está ligada en primer lugar al *motivo* inspirador de la obra:

antes del evento de la forma hay también algo que la anuncia y la hace presagiar, que tiende a ella y que crea su expectativa, que dirige y orienta al artista en su producción; y este algo es el «motivo», en el cual la forma —que de todos modos no existirá sino cuando se haya concluido el proceso— ya opera y actúa como guía de aquel mismo proceso del que emergerá en su completitud<sup>6</sup>.

La formación de la obra de arte es aventurada, porque es un puro tantear: «es un procedimiento en que se hace y se ejecuta sin saber previamente de manera precisa lo que hay que hacer y cómo se debe hacer», puesto que «esto se descubre e inventa poco a poco en el curso mismo de la operación»<sup>7</sup>. No obstante, ese tantear tampoco carece de guía, puesto que, «Cuando hay motivo, el

---

<sup>4</sup> *Ibid.* En efecto, añade Pareyson unas líneas después, «el límite, si bien impide y excluye alguna posibilidad, de cualquier modo compensa el sacrificio al sugerir y evocar muchas otras que de otra manera no habrían salido a la luz».

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 96-97.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 114. Unas líneas después, Pareyson precisa: «La forma se define en la misma ejecución que se hace de ella, y llega a ser tal solo al término de un proceso en que el artista la inventa ejecutándola; el descubrimiento se da solo durante y mediante la ejecución; y solo obrando y haciendo, es decir, solo escribiendo o pintando o cantando, el artista encuentra e inventa la forma» (*Ibid.*).

artista siente que ya no está solo consigo mismo: está en compañía de la obra»<sup>8</sup>. Gracias al motivo, el tantear «dispone de un *criterio*, indefinible pero de total firmeza: el presentimiento del logro, el presagio del éxito, la anticipación del cumplimiento, la adivinación de la forma»<sup>9</sup>.

Vale la pena subrayar que este *criterio* —la adivinación de la forma— no es previo y externo a la ejecución, sino que surge y se impone desde dentro de ella: «no ley enunciabile en términos de precepto, sino norma *interna* del operar tendente al logro; no ley única para cada producción, sino regla inmanente de un *proceso particular*»<sup>10</sup>.

Lo que aquí Pareyson está planteando es la distinción, fundamental en su estética, entre forma formada y forma formante: «Si esta es la naturaleza del proceso artístico, habrá que decir que la forma, además de existir como formada al término de la producción, actúa ya como formante en el curso de esta. La forma es activa antes que existente»<sup>11</sup>. La aparente paradoja de esta última afirmación expresa en realidad, según nuestro autor, el corazón mismo del proceso formativo, en el que descansa el grande misterio del arte: «este es el enigmático procedimiento del artista: en su producir es guiado por la misma obra que va haciendo»<sup>12</sup>, de tal manera que cabe decir que «la obra de arte se hace por sí misma, y sin embargo la hace el artista»<sup>13</sup>.

Lo peculiar de la producción artística, en tanto que proceso *formativo*, consiste precisamente en el hecho de que no se trata de la simple *ejecución* de una forma ya formada (que ya esté presente, definida y cumplida, en la mente del artista y a la que solo haría falta dar cuerpo) ni de pura *invención* (como si la forma fuera el resultado casual de un tantear abandonado a sí mismo), sino de un proceso en el que la forma emerge paso a paso mientras el artista, intento tras intento, va haciendo su obra, de manera que el hallazgo de la forma es propiamente invención. Es por eso por lo que Pareyson define la formatividad como «una hacer tal que, mientras hace, inventa el modo de hacer». Es decir, no se trata de *aplicar* un modo de hacer previamente determinado, sino de encontrarlo haciendo: «Una operación es formativa en la medida en que de la obra que de ella resulta se puede decir que está bien hecha, no en cuanto que «ha seguido las reglas», sino en cuanto que es un «logro», es decir, cuando ha descubierto su propia regla en lugar de aplicar una prefijada»<sup>14</sup>. Para hallar la forma, entonces, el artista solo dispone del criterio del *logro*<sup>15</sup>, pero según

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 119 (subrayado nuestro).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 120 (subrayado nuestro).

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>15</sup> «La dificultad de un análisis filosófico del concepto de logro —escribe Pareyson— consiste en esto, en que el logro es tal que solo cuando está cumplidamente realizado muestra claramente su propia ley, mientras antes, cuando aún el proceso está en curso, no hay norma evidente, y esta debe descubrirse en el mismo acto en que se opera» (*Ibid.*, p. 106).

Pareyson no existe otro, ni el artista lo necesita: «Se trata de un proceso en el que el artista va buscando y tanteando, sostenido y orientado por una única certeza: la de que, si la búsqueda fuese compensada por el descubrimiento, si la tentativa culminase en el logro, él sabría inmediatamente que ha dado en el blanco»<sup>16</sup>.

### 1.2. *La formatividad en la interpretación de la obra de arte*

La obra de arte lograda se presta luego para su lectura y contemplación. Pero también la fruición de la obra, según Pareyson, es una actividad interpretativa y, por lo tanto, formativa. En primer lugar, «leer significa “ejecutar”. Y, de hecho, la obra de arte se presenta como tal a quien la lee solo si este llega verdaderamente a ejecutarla»<sup>17</sup>. La ejecución no aplica solamente a aquellas artes que la requieren explícitamente, como la música o el teatro, ni compete solamente al intermediario entre público y obra (por ejemplo, al instrumentista o al actor), sino que toda obra de arte la requiere de cualquier lector, puesto que la obra de arte se torna accesible «solo a quien la hace vivir a partir de su vida, es decir, solo a quien la ejecuta»<sup>18</sup>. Leer la obra, pues, significa revivirla personalmente, y esta es también la única manera en que la obra prolonga su vida<sup>19</sup>.

En segundo lugar, prosigue nuestro autor, ejecutar significa interpretar:

reconocer que la ejecución es interpretación significa darse cuenta de que esta contiene a la vez la identidad inmutable de la obra y la cada vez diferente personalidad del intérprete que la ejecuta. Los dos aspectos son inseparables: por un lado se trata siempre de lograr y hacer vivir la obra como ella misma quiere, y por otro es siempre nuevo y distinto el modo de lograrla y hacerla vivir<sup>20</sup>.

Siendo personal, la ejecución revela la obra a la vez que expresa la persona. La inseparabilidad de los dos aspectos implica que, por un lado, la persona no puede despojarse de sí misma o salir de su situación, por el otro, tampoco la obra existe independientemente de la ejecución que el intérprete hace de ella. Para el que interpreta, su interpretación es la obra misma:

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 115-116 (subrayado del autor).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>19</sup> Explica Pareyson: «La ejecución del lector retoma la misma ejecución del artista: así como esta es una actividad que hace vivir la obra de una vez para siempre, así aquella es una actividad que la hace vivir cada vez, no de una vida nueva, que se le añade o se le presta, sino de la misma vida con la que esta comenzó a vivir y aún quiere vivir» (*Ibid.*, p. 211). Y en otro lugar añade: «Si ejecutar significa hacer que viva la obra como ella misma quiere, la ejecución vive de la misma vida de la obra, que tiene a su vez en sí misma su propio y natural modo de vivir. Ejecución y obra se identifican cada vez, en el sentido de que si la vida de la ejecución no puede ser sino la de la obra, la misma vida de la obra no puede ser sino la de su ejecución» (*Ibid.*, p. 220; hemos modificado ligeramente la traducción castellana).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 213.

no es que para él haya, por un lado, la obra, y por el otro, la interpretación que él ha ofrecido, porque aunque se admitiera que así fuese, ¿cómo podría él conocer la obra en cuanto distinta de su interpretación sino a través de su interpretación misma? Lo que el intérprete quiere dar no es una copia o un equivalente de la obra, sino la obra misma<sup>21</sup>.

La personalidad del intérprete, en otras palabras, no es un obstáculo (por lo demás, inevitable) que impide o deforma el acceso a la obra, sino la única manera de acceder a ella. Pero para que una personalidad, singular en cada caso, se vuelva órgano de penetración y genuina revelación de la obra, hace falta que el intérprete se vuelva receptivo: que se acerque a la obra respetando su independencia, espere pacientemente que ella misma hable con su propia voz, se esfuerce por adivinar su propia estructura, en fin, haga verdadero «ejercicio de fidelidad»<sup>22</sup>. Pero la fidelidad que hay que exigirle al intérprete no consiste en anular su personalidad (como si su presencia en la interpretación fuera inversamente proporcional al conocimiento objetivo de la obra), puesto que, para que reviva y hable, la obra ha de ser ejecutada y esto solo tiene lugar en el trabajoso proceso de apropiación de *una* persona. Un supuesto conocimiento objetivo de la obra, pues, simplemente no existe, y la interpretación no es más que el nombre de este conocimiento personal, el único posible (tanto de la obra como de cualquier otro ente o fenómeno).

La fidelidad que el intérprete le debe a la obra consiste más bien en no sobreponerse a ella, en no primar un esquema preconcebido que la «mande a callar». La interpretación solo subsiste cuando no desaparece ni la voz de la obra ni la del intérprete, sino que las dos se funden en una, hasta el punto de poderse decir que la interpretación no es tan solo *una interpretación de la obra*, sino *la obra misma*.

En tanto que personal, la interpretación de la obra pasa a través de la libertad y por eso está constantemente expuesta al fracaso: no cualquier interpretación es de por sí legítima y exitosa. Pero el proceso tentativo de la interpretación, a veces penoso y siempre arriesgado, no está falto de guía; al contrario, posee un criterio infalible (y en este sentido «objetivo») que consiste en la misma ley que ha guiado la formación de la obra. Escribe Pareyson:

Y como el artista, en las penosas incertidumbres de su trabajo, tiene como guía la misma obra que actúa aun antes de existir, así el lector, en medio de los riesgos de su proceso de interpretación, tiene como guía a la obra misma, que le revela el modo en que ha sido hecha para que sepa el modo en que quiere ser ejecutada<sup>23</sup>.

Pero una vez más conviene recordar que este criterio «muy firme» sigue siendo singular, puesto que «no puede valer si no es *desde dentro* de cada

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>22</sup> De «ejercicio de fidelidad» habla Pareyson en varios lugares de su *Estética* (*vid.*, por ejemplo, p. 25; pp. 31-32; el § 6 del Cap. VIII y el § 22 del mismo capítulo).

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 235.

particular interpretación, y nadie puede esperar servirse de él saliéndose de la comprensión que actualmente ha conseguido»<sup>24</sup>. La fidelidad de la interpretación, pues, no está entregada al arbitrio del intérprete, pero sí queda confiada a su responsabilidad para con la *cosa misma*, y no podría ser de otro modo.

### 1.3. La formatividad fuera del ámbito estético

La que opera en la producción de la obra de arte es formatividad *pura*, en el sentido de no estar sometida a otra regla o finalidad externa. No sucede así en los demás ámbitos de la actividad humana, puesto que, por ejemplo, la producción de un utensilio, la formulación de un razonamiento, la realización de una acción ética, la reconstrucción de un hecho histórico, etc., obedecen a un objetivo específico y tienen que cumplir con normas y condiciones establecidas. No obstante, tales actividades siguen siendo formativas: «Se puede decir que todas las operaciones, cualquiera que sea la actividad que en ellas se especifica, implican el tantear y miran al logro». En todas estas actividades, pues, «la presencia de leyes específicas o de fines establecidos no basta de por sí para predeterminar el resultado o para regular el curso de la operación, y no exime de la necesidad de proceder tanteando. La obra que hay que hacer es siempre individual y siempre individual es su regla»<sup>25</sup>. Análogamente al artista, entonces, también el artesano, el técnico, y en general todo el que se dispone a realizar una obra o actividad, tiene que andar buscando el modo mejor para hacer lo que tiene que hacer; y en ese tantear, solo es guiado por la espera del logro, porque lo que busca «aparece, propiamente, como cumplimiento y resultado, de modo que solo *après coup* muestra su propia necesidad y legalidad»<sup>26</sup>. En conclusión, «Formar significa “lograr hacer”, es decir, hacer de modo que sin apelar a reglas técnicas preestablecidas y predisuestas se pueda y se deba decir que aquello que se ha hecho ha sido hecho como debía hacerse»<sup>27</sup>.

Desde este punto de vista, cabe hablar de una artísticidad «difusa», puesto que: «Hace falta “arte” para hacer cualquier cosa, y nada se puede hacer bien sin “arte”»<sup>28</sup>. Pero lo que aquí interesa subrayar es el hecho de que la formatividad sea característica inevitable de todo obrar humano: «toda la vida espiritual es formativa»<sup>29</sup>.

En los Juegos Olímpicos de 1968 el joven atleta norteamericano Richard Douglas Fosbury ganó la medalla de oro en salto de altura utilizando una nueva técnica, por él inventada, que dejó sorprendidos a todos los espectadores. El salto de altura es una disciplina olímpica, es decir, establecida y reglamentada

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 232 (hemos modificado ligeramente la traducción castellana; subrayado nuestro).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 107.

a nivel internacional; pero la manera de alcanzar el objetivo predeterminado (pasar por encima del listón) respetando las reglas establecidas no está predeterminada a su vez: hay que inventarla, y esta es una operación formativa. El éxito obtenido (la medalla de oro) es el logro que sanciona la eficacia del nuevo modo de hacer; pero Dick Fosbury no experimentó por primera vez su técnica innovadora el día de la cita olímpica, sino que ese día fue el resultado de muchos intentos y ejercicios desde que tenía 16 años. Además, el hecho de que al cabo de pocos años todos los saltadores adoptaran la nueva técnica (desde entonces denominada Fosbury Flop) y que en la disciplina se introdujera oficialmente el uso de colchones para amortiguar la caída (no necesarios para las técnicas empleadas anteriormente), demuestra dos cosas: en primer lugar, que la obra lograda se vuelve ejemplar y suscita imitadores; en segundo lugar, que la obra lograda puede modificar (poco o tanto) las reglas establecidas.

Esta última observación nos parece significativa porque pone en evidencia que incluso las reglas establecidas tienen un origen formativo, es decir, son el logro de precedentes operaciones tentativas. Pero lo que vale para una disciplina olímpica —que ni ha existido desde siempre ni se ha mantenido inmutable a lo largo del tiempo— también vale para toda obra humana. A propósito, escribe Pareyson:

Y también allí donde técnicas seguras y tradicionales parecen garantizar el resultado de la realización hay aún lugar para la intervención de la formatividad, porque el aprendizaje y la aplicación de una técnica son operativos, y por tanto formativos, como *su mismo surgir y definirse y consolidarse en normas trasmisibles*: se trata siempre de modos de hacer que han sido inventados en el curso de operaciones tentativas, y que *aunque hayan pasado a códigos normativos, no recuperan su virtud operativa si su aprendizaje y su aplicación no incluyen un ejercicio de tentativa e inventiva formatividad*<sup>30</sup>.

#### 1.4. *Formatividad y moralidad*

Como toda actividad humana, también la moralidad, según Pareyson, es ejercicio de formatividad:

Que la vida moral requiera un incesante y ferviente ejercicio de formatividad resulta a todas luces evidente apenas se piense en la necesaria capacidad de inventar la acción requerida por la ley moral en una determinada situación, y de realizarla inventando el modo de traducir su intención en actos adecuados<sup>31</sup>.

La afirmación de Pareyson es una inversión del modo común de representar el problema moral. Normalmente se piensa que el problema de tomar una decisión o llevar a cabo una determinada acción consiste en la aplicación de la norma moral al caso particular, como si, teniendo clara la norma, claras debieran ser también sus implicaciones concretas. Sabemos por experiencia

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 110 (subrayado nuestro).

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 275.



que la supuesta «aplicación» nunca resulta tan fácil ni tan inmediata. También sabemos que, al menos a veces, análogo problema tiene que enfrentar el juez al tomar sus deliberaciones: hay casos en los que la aplicación de la ley resulta controvertida, incluso ambigua o contradictoria. En estos casos, decimos justamente que la ley «ha de ser interpretada»: se trata de interpretar la intención del legislador o el «espíritu de la ley» más allá de la letra. En realidad, esa tarea interpretativa tiene lugar en todos los casos y en todas las decisiones, y es tan solo su reiteración (la aparente repetitividad de los casos de «ordinaria administración», en que una y otra vez se presentan circunstancias parecidas) lo que nos la oculta a la vista. Pero en lo que difícilmente reparamos es en el hecho de que tales problemas de «aplicación» son, en realidad, genuinamente formativos, lo cual quiere decir que no se trata de *aplicar* sino de *inventar*.

Normas y valores poseen una característica generalidad que es también genericidad: más «grande» y abarcador es un valor, más genérico será su «contenido»: no es lo mismo la prohibición de pisar la grama que el principio bioético de no maleficencia, o bien el mandamiento «no matarás» respecto del valor sumo de la justicia. Al hablar de genericidad no queremos decir que un principio no tenga contenido y que uno u otro sean equivalentes, sino que la afirmación del principio nunca es suficiente para determinar qué hay que hacer en un caso concreto. La cuestión es sustancial y no se resuelve detallando el principio en normas y reglas cada vez más específicas (aun cuando esto sea imprescindible). Por mucho que se detalle, siempre queda una distancia, un espacio de indeterminación entre lo *general* de la norma y la *singularidad* del caso concreto. Esa distancia es el campo propio de la interpretación, que no puede ser colmada por la ley, sino que es tarea exclusiva de la persona y requiere un ejercicio formativo. Cuando dos personas apelan al mismo principio, pero juzgan de manera diferente una misma situación, queda manifiesto que la apelación al principio no es suficiente. Dicho de otra manera: a partir del mismo principio se pueden justificar juicios y emprender acciones muy diferentes. Más aún, habría que decir que las implicaciones de un principio nunca están predeterminadas, incluso, son infinitas.

«Los escribas y fariseos le llevan una mujer sorprendida en flagrante adulterio»<sup>32</sup>: el Evangelio de Juan relata este episodio precisando que los acusadores de la mujer no interpelan a Jesús para que les aclare una duda, sino «para tentarle». Para ellos, de hecho, no cabe duda de que esa mujer tenía que ser apedreada: «Moisés nos mandó en la Ley apedrear a estas mujeres». Su manera de pensar, pues, es deductiva: lo que la Ley prescribe para toda mujer adúltera, tiene que aplicarse también a esta mujer. Deductiva debiera ser también su presunción de que Jesús, conforme a su comportamiento habitual para con los pecadores, no aprobaría la condena a muerte de la mujer, poniéndose de ese modo contra la Ley. El silencio de Jesús frente a la insistencia de los acusadores parecía confirmar que estos habían logrado ponerle en aprietos: o contradecir la Ley, o bien

<sup>32</sup> Evangelio según san Juan, 8, 3-11.

contradecirse a sí mismo. Pero la respuesta de Jesús les descoloca por completo, obligándoles a soltar las piedras y a retirarse uno tras otro, «comenzando por los más viejos». La respuesta de Jesús, pues, no contradice ni un principio (la Ley) ni otro (la misericordia), sino que salva a ambos. Y es que su manera de pensar, a diferencia de sus interlocutores (y quizás incluso de sus discípulos), no es deductiva sino formativa. ¿De dónde viene, de hecho, su respuesta? ¿De cuál principio sería aplicación? No hay principio del que esa se pueda «deducir», precisamente porque no se trata de una deducción sino de una invención.

Pero hay más. La formatividad no concierne tan solo la solución de un problema concreto, sino los mismos principios que la mentalidad deductiva da por sentados y solo pretende «aplicar»: por un lado, la Ley que escribas y fariseos invocan no es sino la *Ley de Moisés*: un producto histórico surgido de la experiencia de una persona determinada (con nombre y apellido) en circunstancias determinadas; por otro lado, la misericordia no tiene otra forma y contenido que las obras realizadas por otra persona, Jesús de Nazaret, en circunstancias igualmente singulares: el encuentro con una prostituta (la Magdalena), con un recaudador de impuestos (Mateo), con el ciego de nacimiento, con la viuda de Naím, con los diez leprosos, etc. No es el conocimiento de los principios, pues, lo que nos habilita a juzgar el caso particular, sino al revés, es a partir de éste como llegamos a conocer algo de los principios. No hay verdadera comprensión de los principios si no es desde dentro de una experiencia personal (concreta y singular), pero un conocimiento es personal en la medida que es formativo. Según Pareyson, de hecho, es característico de la obra lograda volverse ejemplar, es decir, crear un consenso, suscitar imitadores, iniciar una tradición. Escribe nuestro autor:

Pero la actividad formativa penetra en la vida moral en otros mil modos, como lo atestiguan, por ejemplo, (...) la misma posibilidad de «genios» morales, que inventan y realizan obras memoriales y acciones ejemplares, proponiendo así a quienes en ellos se inspiran «estilos» de vida y «reglas» de conducta, y cuya misma vida, dedicada día a día a alcanzar una personalísima perfección, se convierte en forma ejemplar e ideal modelo de moralidad; hasta el punto de que la «imitación», tan estrechamente unida a la formatividad, porque siempre dirigida a formas ejemplares, se vuelve a menudo norma y práctica de vida moral<sup>33</sup>.

### 1.5. *Formatividad y conocimiento sensible*

Si formativa es toda la vida espiritual, formativo tiene que ser también el conocimiento, y en particular el conocimiento sensible. De hecho, el conocimiento sensible logra captar la realidad de las cosas solo en tanto que de ellas se figura, y por tanto produce y se forma, la imagen: más precisamente, una imagen tan bien lograda que revele, más aún *sea*, la cosa misma<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> ETF, pp. 275-276.

<sup>34</sup> PAREYSON, L., *Estetica. Teoria della formatività, o. c.*, p. 179 (subrayado del autor).

Este proceso figurativo, que culmina identificándose con la cosa misma, empieza ya al nivel primitivo de la intuición sensible y atañe tanto a la sensación como al sentimiento que siempre la acompaña. Para Pareyson, en efecto, la intuición es siempre, al mismo tiempo, sensación y sentimiento: «No es posible conocer sensiblemente sin probar una reacción sentimental, y por otra parte el sentimiento es siempre un estado de ánimo que da una tonalidad y acompaña a una sensación»<sup>35</sup>. No se trata de dos términos que permanecen externos uno a otro, menos aún de una relación causal entre uno y otro, sino de una fusión completa. Pero si las cosas están así, añade Pareyson, «la intuición será siempre, al mismo tiempo, la imagen en la que por la mediación del sentimiento se *transfigura* una sensación y en la que se *figura* un sentimiento que necesariamente acompaña a una sensación»<sup>36</sup>. Tanto la sensación como el sentimiento sufren un proceso de configuración, que es formativo y que, en realidad, es un único proceso:

figurar es siempre, por un lado, un tener imágenes, es decir, un representar, un conocer, un figurativizar algo; y por el otro un producir imágenes, un expresar, un configurar sentimientos; y es una cosa y la otra a la vez, de manera que se tiene la imagen que se produce y se produce la imagen que se tiene<sup>37</sup>.

También a nivel de la intuición, entonces, entendida como fusión de sensación y sentimiento, encontramos un nexo indisoluble entre receptividad y actividad, por lo que la imagen será siempre, al mismo tiempo, *representación* de la cosa y *expresión* de la persona: «No conozco algo si no es expresándome a mí mismo, y al expresarme a mí mismo manifiesto el conocimiento de algo»<sup>38</sup>. Pero el hecho de que la intuición no sea meramente pasiva, sino activa y receptiva a la vez, significa que el conocimiento sensible tiene carácter formativo. El conocimiento sensible es un proceso continuo de ajuste, en el que los esquemas figurados por el sujeto se comparan paso a paso con lo que del objeto surge ante la mirada atenta que intenta penetrarlo. Como el artista va perfeccionando poco a poco su boceto, así también el observador procede eliminando, sustituyendo, corrigiendo o integrando sus esquemas, según se encuentren más o menos lejanos del objeto. «Se trata evidentemente —escribe Pareyson— de un proceso formativo, ya que estas “figuras”, ya sea aquellas eliminadas por el esfuerzo de fidelidad que las adoptadas por el esfuerzo de penetración (...), son figuradas, realizadas, producidas, formadas por el sujeto cognoscente»<sup>39</sup>. Finalmente, hablar de proceso formativo es lo mismo que hablar de interpretación, puesto que interpretar no significa reflejar o reproducir el objeto, sino figurar, producir, formar una imagen del objeto. La intuición, pues, es ya interpretación: «En la intuición, por lo tanto, la receptividad se prolonga en la actividad y la actividad

<sup>35</sup> ETF, p. 19.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 20 (subrayado nuestro).

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>39</sup> PAREYSON, L., *Estetica. Teoria della formatività, o. c.*, p. 179.

es el desarrollo de la receptividad, en un único proceso de conocimiento y de expresión que en cuanto tal es ya, de manera germinal, interpretación»<sup>40</sup>.

### 1.6. *Formatividad y filosofía*

Si formativo es el conocimiento en su raíz (es decir, a nivel de la sensibilidad), con más razón lo será también aquella forma de conocimiento que es la filosofía: «Que el pensamiento filosófico exija un ejercicio de formatividad es evidente»<sup>41</sup>. Esa evidencia, según Pareyson, se manifiesta en varios aspectos. Por ejemplo, tanto en el planteamiento de los problemas como en su solución, puesto que, por un lado, un problema filosófico no se encuentra «ya hecho» así como se tropieza con una piedra por el camino, sino que hay que configurarlo (hay que hacerlo emerger de una situación histórica, cultural y personal); por el otro, su solución ha de ser activamente buscada, figurada, ensayada, revisada en un esfuerzo constante de adecuación. Por ejemplo, en el hecho de que un pensamiento filosófico tiene que encontrar su propio lenguaje y su propia articulación interna, hasta alcanzar la conveniente y armoniosa conexión de las partes. Por ejemplo, en el hecho de que, a veces, una personalidad filosófica alcanza unos cúlmenes que se vuelven ejemplares, suscitan imitadores, estimulan germinaciones siempre nuevas, sobrepasan el tiempo. Pero sobre todo, añade Pareyson, el carácter formativo de la especulación se hace patente en «esa organicidad germinal y profunda, de donde propiamente emergen la sistematicidad discursiva y la inagotable fecundidad de una filosofía, y por la que solo se puede verdaderamente decir que una filosofía es una “forma”»<sup>42</sup>.

El carácter orgánico de la forma se manifiesta en el hecho de que toda obra lograda, al igual que las formas de la naturaleza, constituye una totalidad independiente y singular, posee vida propia, obedece a una ley interna y es susceptible de desarrollos siempre nuevos. Es por eso por lo que una auténtica obra especulativa posee una unidad profunda, que impregna todos sus discursos y se refleja en su sistematicidad, y una fecundidad inagotable, que le permite revivir en tiempos y contextos diferentes. Al respecto, vale la pena transcribir casi por entero una página de nuestro autor:

Si se piensa que el esfuerzo constructivo y sistemático de una filosofía no consiste tanto en reunir y conectar análisis dispersos o en deducir paciente-mente todas las consecuencias de principios inicialmente asumidos, sino que consiste sobre todo en saber *producir, fijar y mantener* aquella unidad profunda en la que los varios discursos, emergiendo de ella, encuentran (...) su substancial coherencia (...); si se piensa en cuanto hay de cierto en la afirmación de que «todo filósofo digno del nombre no ha dicho, en el fondo, más que una cosa sola, es más, ha intentado decirla más que lograr decirla verdaderamente»; si se piensa que si al meditar ocurre que las ideas huyen, se puede estar

<sup>40</sup> ETF, p. 26.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 281.

seguros de todos modos de encontrarlas de nuevo, si bien en otra forma, ya que emergen siempre de lo profundo, y a ellas se regresa siempre por todas las vías (...); si se piensa que el genuino desarrollo de un pensamiento filosófico toma casi siempre el aspecto de la rectificación y la precisión, por lo que las afirmaciones iniciales son substancialmente mantenidas, pero solo si es limitado su alcance y su campo de validez (...); si se piensa que el espíritu de una filosofía es capaz de revivir ante la presencia de una situación cultural completamente distinta (...) y de tomar un nuevo aspecto, a primera vista diferentísimo del originario, pero no por esto menos propio y adecuado; si se piensa en todo ello se verá que la organicidad, la unidad, la totalidad de una filosofía, es algo germinal y profundo<sup>43</sup>.

## 2. EL APOORTE DEL CONCEPTO DE FORMATIVIDAD A LA HERMENÉUTICA

En lo que precede hemos podido constatar que la formatividad no aplica a la producción o interpretación de la obra de arte solamente, sino a cualquier ámbito de la actividad humana, pues *formativa es la existencia misma*. Por otra parte, también hemos constatado que *formar es interpretar*, es decir, que el conocimiento es interpretación (en lugar que reflejo de, o adecuación a, un estado de cosas objetivo) justamente por ser formativo. Ahora bien, a nuestro entender, esa doble adquisición (alcance universal de la formatividad, naturaleza formativa de la interpretación) permite repensar de manera fecunda algunas de las cuestiones más importantes que atañen a la hermenéutica.

### 2.1. Grandeza de lo efímero y «vocación» de la persona

Una exigencia que acompaña a la hermenéutica desde un comienzo (en esto heredera del existencialismo) es la de fijar su mirada en la *facticidad* de la existencia (en lugar que en las *esencias*) y, más aún, valorar su carácter individual (esto es, la singularidad de cada persona y la contingencia efímera de las

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 281-282 (subrayado del autor). El itinerario especulativo del mismo Pareyson es una buena muestra de lo que acabamos de leer. En un texto de 1975, no acaso titulado *Rettifiche sull'esistenzialismo*, nuestro autor explica porque, a distancia de casi cuarenta años desde su primer encuentro con el existencialismo, todavía quiera proclamarse existencialista: también en su caso, las «afirmaciones iniciales son substancialmente mantenidas», aunque a través de incertidumbres, confusiones y equívocos, es decir, a través un largo proceso de «rectificación y precisión» (el ensayo está ahora recogido en PAREYSON, L., *Esistenza e persona*, il Melangolo, Genova 2002, pp. 231-251; traducción nuestra). Por lo demás, en la *Introducción* a la misma obra, precisa: «En el desarrollo viviente de un pensamiento no es el estadio inicial el que contiene el significado de los estadios sucesivos, sino que sucede más bien a la inversa: explicar el después con el antes es demasiado reductivo, mientras mucho más iluminante es considerar el antes a la luz del después» (*Ibid.*, p. 22): solo al final del itinerario, pues, la idea inicial queda aclarada y confirmada, pero el presentimiento estaba desde un comienzo, subterráneamente atrayendo y orientando el pensamiento.

circunstancias) como apertura al ser y a la verdad, como único y genuino lugar de su advenimiento o manifestación.

El ser no acontece solamente en la palabra del poeta o del pensador «esencial» (como quería Heidegger), sino virtualmente en la existencia de cada uno, incluso en la cotidianidad de la operación más prosaica o banal. Se necesita arte, es decir, genuino ejercicio formativo (diría Pareyson), para colocar las maletas en el maletero o preparar una comida, para el arquitecto diseñar una casa o su inquilino amueblarla, para el médico formular un diagnóstico o el mesero atender sus clientes, etc. Más aún, se necesita arte —el «arte de lo humano»— para cultivar una amistad, una relación amorosa o una relación educativa. Así como cualquier materia puede volverse artística, también cualquier instante, aparentemente efímero, puede hospedar el acontecimiento del ser y ocasionar una experiencia (histórico-finita) de la verdad.

Por otra parte, si formativo es el entero discurrir de nuestra existencia, esto quiere decir que la «vocación» del ser humano no consiste en conocer el mundo *reflejándolo*, sino *haciéndolo*; no es *mimética* (por decirlo así), sino *poiética*. El *tener que ser* heideggeriano es más precisamente un *tener que formar*. La de formar, pues, no es una tarea que podríamos asumir o no, sino lo que ante todo y regularmente hacemos, sabiéndolo o no. En tanto que formativo, el hacer tiene dos vertientes: a) por un lado, «verifica» el conocimiento en el sentido de apropiárselo; b) por el otro, lo transforma y lo incrementa.

a) En cuanto a lo primero, se trata de una «obviedad» que el sentido común sabe desde siempre: ninguna explicación teórica, por muy necesaria que sea, es de por sí suficiente para hacer experto al que la escucha; dicho de otra manera, ninguna enseñanza puede sustituir la experiencia personal del que la recibe. Solo haciéndolo, pues, es como realmente se aprende aquello que «sabíamos» o que creíamos saber. Es por eso por lo que, por ejemplo, las empresas buscan personas «con experiencia», o bien tienen que darle «training» al recién graduado. Pero es también por eso por lo que, al cocinar un plato o acomodar las maletas en el maletero, la segunda vez lo hacemos mejor que la primera. La aparente trivialidad de estos ejemplos entraña una verdad profunda: no hay aprendizaje ni conocimiento impersonal, es decir, sin que toda mi persona esté activamente involucrada en lo que hace. De lo contrario, no acontece ninguna apropiación, y el aprendizaje «mecánico» se traduce en el descuido de un saber aproximado o de un trabajo mal hecho. Cuando el aprendizaje no penetra en la persona, sino que se queda en la superficie, entonces arraiga el formalismo. Todo ritualismo, tradicionalismo, manierismo o fariseísmo nacen de esa separación entre la persona y lo que hace: si el yo se ausenta, solo queda la forma.

b) En cuanto a lo segundo, en la medida en que el hacer no es formal, sino personal, también es inventivo: nunca deja las cosas como están, sino que siempre las transforma (por muy pequeña que sea la modificación). Más aún, esas transformaciones siempre llevan la marca del autor y de su personalidad. De modo parecido al artista, que plasma la obra según su propio estilo, también cada persona cocina un mismo plato o acomoda las maletas en el maletero «a su manera». Por lo mismo, sucede que un idéntico objeto, en manos de

diferentes personas, al paso del tiempo se vuelve diferente también: de algún modo (a veces patente, a veces indefinible) el maletín, el carro o la casa adquieren la personalidad del que lo carga, lo maneja o la habita.

## 2.2. Verdad «poiética» y criterio de verdad

El hecho de que la vocación de la persona sea formativa, poiética (en lugar que reflexiva, mimética), implica también una concepción poiética de la verdad: no una verdad que *descubrir*, sino una verdad que *inventar*. La aparente paradoja de esta afirmación desaparece tan pronto se piense que, al formar, no estamos aplicando una regla o siguiendo un modelo, sino asechando las sugerencias que paso a paso la misma materia (la que estamos manipulando) nos ofrece, y sorprendiendo la figura que poco a poco toma forma delante de nosotros. En otras palabras, no estamos mirando hacia atrás, a lo ya hecho y ya sabido, sino hacia adelante, a lo que todavía no existe pero que, en el hacer y mediante el hacer, sale a nuestro encuentro. Mirada desde este punto de vista, la polémica entre críticos y defensores de la *adaequatio* pierde mucho de su sentido y de su «virulencia»: ya no se trata, en efecto, de adecuarse pasivamente a una objetividad preconstituida, pero sí de adecuarse activamente a una ley y a una forma que surgen desde dentro del proceso formativo y lo van guiando. Es esta, como ya sabemos, la función crucial de la *forma formante*.

El concepto de *forma formante*, por otra parte, nos parece ofrecer también una pista para la cuestión del criterio de verdad de la interpretación. A la posible objeción de que este concepto solo tendría sentido en la formatividad estética, podríamos responder tomando prestadas unas palabras de Pareyson que, aunque pronunciadas con relación a otro concepto, nos vienen al caso:

Esta apelación a la estética no debe extrañarnos: está motivada por el hecho de que en la experiencia artística la estructura del concepto de interpretación aparece con particular evidencia. No se trata de extenderlo a otros sectores o de generalizar un concepto nacido en primer lugar y solamente en la esfera estética y, por tanto, acotado y limitado, sino más bien de extraer, a partir de la evidencia especial y de la eficacia particular que éste muestra en el campo del arte, la razón para verificar su carácter profundamente originario, que es tal como para conferirle una validez general y una aplicabilidad fecunda en todos los campos<sup>44</sup>.

En todo caso, queda claro que el criterio de verdad del que estamos hablando no puede ser «objetivo», por la sencilla razón de que no puede ser impersonal: «Como se ve, estamos aquí bien lejanos de la disponibilidad de un criterio que sea riguroso en cuanto rígido, o infalible en cuanto externo [a la

<sup>44</sup> PAREYSON, L., *Verdad e interpretación*, Encuentro, Madrid 2014 (en adelante VI), p. 97. Estas palabras de Pareyson no se refieren directamente al concepto de *forma formante*, sino a la ejecución musical como ejemplo de relación interpretativa, pero las hemos querido aprovechar porque expresan mejor que las nuestras lo que queremos decir; en todo caso, no creemos estar forzando aquí el pensamiento de nuestro autor.

persona]»<sup>45</sup>. ¿Esto quiere decir, entonces, que semejante criterio es «subjetivo»? Tampoco. El problema es que la alternativa entre «objetivo» y «subjetivo» resulta engañosa, porque estos términos no son apropiados para indicar la naturaleza, receptiva y activa a la vez, de la formatividad. Para Pareyson, la pretensión de definir en toda circunstancia un criterio vinculante para todos, sencillamente, no tiene sentido:

Si se me pregunta —lo que frecuentemente me ocurre— cómo se puede hacer en concreto para distinguir si un determinado pensamiento es filosófico o ideológico, es decir, revelativo y ontológico o bien expresivo y técnico, respondo que esta pregunta no es filosófica. Sobre todo, de una definición, por ejemplo de una definición del arte, no se sigue para nada que se derive automáticamente una división de las obras en bellas o feas o en logradas y fallidas. Esta distinción, de hacerse caso por caso, constituye un acto singular de juicio cuya responsabilidad no es imputable a la definición asumida como criterio, sino a la persona que lo pronuncia<sup>46</sup>.

El hecho de que el criterio de verdad de la interpretación venga a depender de un acto de juicio de la persona, y por tanto de su responsabilidad, nos plantea el problema de una *ética personal de la interpretación*, sobre el que volveremos en seguida. Por lo pronto, vale la pena aclarar un poco más de qué manera este criterio, a pesar de ser personal, no queda entregado al arbitrio.

También a este propósito, como siempre, la concreta experiencia formativa del artista constituye para Pareyson un paradigma, puesto que la producción de la obra es totalmente libre (activa), pero al mismo tiempo totalmente vinculada (receptiva), justamente por la presencia activa de la *forma formante*: es «un hecho innegable» —escribe Pareyson— «que el artista, al producir, procede como si fuese guiado»<sup>47</sup>. El artista procede por tentativas, pero desde la aparición del motivo hasta la sanción del logro, su tantear posee una orientación firme.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 165-166. En *Verdad e interpretación* esta distinción entre pensamiento revelativo y pensamiento expresivo es crucial; pero más allá de las diferentes formulaciones, la respuesta de Pareyson a la pregunta por el criterio de verdad de la interpretación sigue siendo sustancialmente la misma ya hallada en la *Estética*. No es este el lugar para ilustrar la vigencia del concepto de formatividad en *Verdad e interpretación*, pero ya nos parece bastante significativo el hecho de que la referencia al arte en esta cita no sea pura casualidad. Por lo demás, podríamos añadir lo siguiente: 1) En *Verdad e interpretación* Pareyson distingue entre la verdad (única, suprahistórica e intemporal) y sus formulaciones (múltiples, históricas y temporales); pero estas formulaciones de la verdad no son otra cosa sino formas y, como tales, resultado de un proceso formativo; 2) La presencia de la *forma formante* en la producción de la obra de arte tiene su «analogon», en *Verdad e interpretación*, en la presencia del ser, el cual, si bien no se identifica con ninguna formulación (*forma*), sí ejerce un papel formativo (*formante*) en tanto que todas las estimula y las regula; 3) La actitud pasivo-receptiva del artista se traduce, en *Verdad e interpretación*, en la actitud de la escucha, por la que el interpretante se hace —en palabras de Pareyson— «medio de penetración», «faro revelador», «antena captadora» del ser.

<sup>47</sup> ETF, p. 115.



Pero ¿cómo están las cosas fuera del arte? A diferencia del arte, que es «formatividad pura», en las demás actividades la formatividad está subordinada a una legalidad y finalidad específicas. Aun así, la presencia de leyes y fines determinados no elimina la formatividad, sino que simplemente la encausan y la delimitan: «Quien tiene que resolver un problema no dispone de manera previa de la solución, sino que la tiene que buscar»<sup>48</sup>. La operación de acomodar maletas en un maletero, por ejemplo, tiene una finalidad específica (que quepan todas las maletas) y una específica «legalidad», en el sentido de unos vínculos bien determinados (cantidad y tamaño de las maletas, capacidad del maletero). No obstante, la solución del problema ha de ser hallada tanteando, es decir, inventando varias soluciones posibles y verificándolas una a una hasta *lograr* la buena. Incluso, es muy posible que no exista una única solución, sino que diferentes personas puedan resolver el problema de diferentes maneras («toda obra del hombre puede tener un estilo»: un personalísimo modo de formar)<sup>49</sup>. En todo caso, la solución sale a nuestro encuentro mientras la vamos buscando, es decir, va tomando forma mientras la estamos haciendo, en una suerte de diálogo. Desde este punto de vista, creemos no sea inapropiado hablar de una *forma formante* (una forma que actúa antes de llegar a ser *forma formada*) en cualquier ámbito de la actividad humana.

Pero la solución buena al problema que hay que resolver (el logro) no aparece automática ni mágicamente, sino que es muy exigente, incluso con el artista. Es aquí donde se plantea, como antes se dijo, el problema de una *ética personal de la interpretación*. La libertad del arte —escribe Pareyson— «es siempre una interior y durísima disciplina»<sup>50</sup>. ¿En qué consiste esta disciplina? La forma, antes de ser encontrada y acogida, ha sido «esperada con intensidad»<sup>51</sup>. Es por esto por lo que el artista puede advertir la insatisfacción del fracaso o, viceversa, puede reconocer que ha encontrado lo que buscaba, «porque aquello que logra colma una expectativa y satisface una exigencia»<sup>52</sup>. Lejos de ser mera inercia, esa espera es una tensión continua y paciente: «Es una voluntad de arte, que absorbe en una intencional formatividad toda la vida espiritual, y se convierte en una carga de energía, un modo de ver formando (...) que convierte en motivos los más mínimos incidentes»<sup>53</sup>. En esta voluntad de arte está volcada toda la personalidad del artista, está en juego toda su existencia: «el contenido del arte es la persona misma del artista, es decir, su concreta experiencia, su vida interior, su irrepetible espiritualidad, su reacción personal ante el ambiente histórico en que vive, sus pensamientos, costumbres, sentimientos, ideales, creencias y aspiraciones»<sup>54</sup>.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 120 (subrayado nuestro).

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 78.

Pero si por un lado la espera, siendo *intensa*, es actividad, por el otro, precisamente en tanto que *espera*, también es receptividad, y las dos cosas a la vez. Ahora bien, la forma es intensamente *esperada* porque es un *don*: «Considerar como un *don misterioso y puramente gratuito* una idea feliz (...) no es una “explicación”, más o menos adecuada o más o menos oportuna, del hecho de la inspiración, sino que es una “actitud” esencial al verdadero artista», de la que surge «un sentido de responsabilidad, un deber de fidelidad, un compromiso de dedicación, y un continuo esfuerzo por volverse dignos de un *don recibido*»<sup>55</sup>.

Pero si es verdad que «hace falta arte para hacer cualquier cosa, y nada se puede hacer bien sin arte», también es verdad que, para lograr hacer lo que se tenga que hacer, hace falta *esperarlo intensamente*. En conclusión, toda obra es original porque resultado de un personalísimo modo de formar, pero su logro, e incluso la posibilidad de producir una obra que se vuelva ejemplar, depende de la postura de la persona, es decir, de su libertad.

### 2.3. Múltiples configuraciones del mundo e historicidad de los valores

La «vocación» formativa de la persona nos pone delante de un horizonte infinito de posibilidades. Si el mundo no está ya hecho, sino que él mismo es una obra en permanente ejecución, esto conlleva dos implicaciones: 1) el mundo se encuentra en continua «expansión», es decir, sufre un incremento continuo; 2) el mundo es contingente, en el sentido de que puede asumir diferentes configuraciones.

1) Lo primero es consecuencia directa del hecho de que formar significa producir: el trabajo que la persona realiza, la relación que emprende, el pensamiento que formula o el texto que compone, todo esto lleva el sello de su singularidad, de su personalísimo modo de formar. De este modo, la persona introduce en el mundo una *forma nueva*, es decir, algo que antes no existía, simplemente porque nadie más hubiera podido hacerlo en su lugar. Se trata de un verdadero *incremento* de la realidad, de una auténtica *innovación ontológica*: el espíritu humano, escribe Pareyson, «está destinado a *incrementar* con su inventiva y libertad *el valor del universo*, porque estas revelan las cosas solo rehaciéndolas, y rehaciéndolas desde puntos de vista siempre distintos»<sup>56</sup>. Además, este incremento tiene algo de vertiginoso, puesto que es «exponencial» (por decirlo de alguna manera)<sup>57</sup>; en efecto, la novedad no

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 132 (subrayado nuestro).

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 262 (subrayado nuestro).

<sup>57</sup> A propósito, Ciglia habla de *conflagración y proliferación* (vid. CIGLIA, F. P., *Ermeneutica e libertà. Itinerario filosofico di Luigi Pareyson*, Bulzoni, Roma 1995, p. 153). Por su parte, Longo escribe: «La interpretación, entendida como conocimiento de formas por parte de personas, es inagotable, porque inagotables son los términos que se sintonizan: la forma, que contiene una infinitud de aspectos, y la persona, que puede hacerse a partir desde una infinitud de puntos de vista» (LONGO, R., *Esistere e interpretare. Itinerari speculativi di Luigi Pareyson*, CUECM, Catania 1993, p. 141; traducción nuestra).

consiste solamente en la nueva forma que una personalidad determinada ha producido, sino también en la producción de formas nuevas que esta puede estimular en otras personas. En otras palabras, cada forma nueva no se añade simplemente a las ya existentes, sino que inaugura todo un repertorio de ulteriores formas posibles.

Es lo que sucede con la interpretación en sentido estricto. Cada interpretación de un texto de la tradición, por ejemplo, no es tan solo una lectura más entre otras, sino que ella misma constituye otro texto por interpretar. El incremento, por decirlo así, acontece en dos direcciones: por un lado, hacia el texto interpretado (del que la interpretación saca a relucir otros aspectos o matices antes «invisibles»), por el otro, hacia la interpretación misma, que ahora se ofrece para ser interpretada a su vez. Por ejemplo: Aristóteles escribe el tratado sobre las categorías; en su *Isagoge*, Porfirio lo comenta; para Boecio, ya no hay solamente la obra original de Aristóteles, sino también el comentario de Porfirio; después de Boecio, digamos para Abelardo, además de las obras de Aristóteles y Porfirio está también la de Boecio; y así sucesivamente. Es como si el tratado de Aristóteles, una vez ingresado en el mundo, cobrara infinitas vidas dando lugar a infinitas interpretaciones. La interpretación, de manera análoga a lo que vale para toda lengua natural, tiene la propiedad de ser *recursiva*: siempre es posible una interpretación de la interpretación de la interpretación.... en una suerte de expansión infinita.

2) El recorrido de esta cadena de interpretaciones, o más en general el sedimento de la progresiva estratificación de las formas, es impredecible. No es arbitrario, porque vinculado<sup>58</sup>, pero sí es contingente, porque no predeterminado. Así como no existe *la* interpretación verdadera (única e insuperable) de un texto, tampoco existe *el* modo perfecto y definitivo de resolver un problema (ya se trate de producir una obra de arte o una herramienta, levantar una empresa o conducir una comunidad, tomar la palabra o tomar acción). La figura en la que culmina la formatividad, pues, no obedece a ninguna necesidad. Ciertamente se le pueden encontrar muchas «explicaciones» (por ejemplo, pueden indicarse antecedentes y condicionamientos que han influido en su producción), pero la explicación última de la obra es que *la obra así es porque así ha sido hecha*. Todas las supuestas explicaciones, en realidad, no son más que reconstrucciones: solo cuando «los juegos están hechos» podemos ver, *a posteriori*, lo que *a priori* era imprevisible. No es el pasado, pues, lo que nos permite predecir el futuro, sino que es el futuro (lo que ahora adviene), lo que nos permite comprender el pasado.

Hace aproximadamente 65 millones de años se produjo la extinción masiva de los dinosaurios, pero la vida sobre la Tierra no se extinguió: unas formas

<sup>58</sup> Como se recordará, los vínculos de la formatividad son de dos tipos: por un lado, están los vínculos de la «situación» (la tradición a la que la persona pertenece, su dotación natural y sus vicisitudes biográficas, el problema que tiene que resolver y la materia sobre la que ejerce su actividad formativa, etc.); por el otro, está el vínculo de la *forma formante*, de aquella legalidad que guía el proceso formativo.

desaparecieron, otras aparecieron. Como el agua, también la vida encuentra siempre otros caminos para seguir fluyendo. Pero los dinosaurios no reaparecieron. Cualquiera que sea la razón de su definitiva extinción, queda claro que la vida no viaja sobre rieles, sino que es «fantasiosa». Pero lo que vale para la naturaleza, a mayor razón debe decirse de la cultura: todas las culturas (tanto las grandes civilizaciones del pasado como la tribu más pequeña y «primitiva») son un ejemplo de la siempre posible multiplicidad de formas para resolver un mismo problema (comer, habitar, aparearse, convivir), es decir, son una muestra de la *fantasía formativa* del ser humano. El mundo en el que vivimos, pues, no es ni el único ni el mejor de los mundos posibles, sino tan solo *uno* entre muchos: el que, de hecho, nosotros mismos hemos configurado.

La contingencia de las formas que las personas producen, y por tanto de los mundos que contribuyen a configurar, atañe también a los *valores*. Vale la pena subrayar esta implicación, porque fácilmente encuentra resistencia en una difusa y acostumbrada manera de pensar, la que supone la existencia de esencias o modelos ideales que luego habría que aplicar. No se trata de tomar partido por un historicismo radical, sino de tomar nota de que nuestra «vocación» no es *mimético-deductiva*, sino *poiética*. Una vez más, nos remitimos aquí al terreno paradigmático de la estética.

Dicho muy sintéticamente, una obra de arte no se vuelve ejemplar por obedecer a una norma estética, sino que es la norma estética (la preceptiva) la que ha nacido de una obra ejemplar. Para Pareyson, la conciencia de la raíz histórica de la preceptiva es fundamental: «Si se pierde el sentido de su origen, y se olvida que las reglas han sido abstraídas de obras particulares y de la concreta actividad de un artista, se termina por atribuirles un carácter «normativo», como si la preceptiva hubiese preexistido a la obra ejemplar del mismo modo que preexiste a las obras que se proponen observarla»<sup>59</sup>. La preexistencia de la norma, pues (como si de una esencia o modelo ideal se tratara), no es más que un error de perspectiva.

Pero la historicidad no atañe a los valores estéticos solamente, sino que a todos. Escribe Pareyson: «Frecuentemente, acogemos sin la menor crítica la concepción —no carente de ingenuidad— de la historia como realización temporal de valores supra temporales»; en cambio, prosigue nuestro autor, es preciso admitir que en la historia «todo es igualmente histórico y temporal, incluidos los valores, y que también en el mundo humano su permanencia no puede significar otra cosa que su durabilidad histórica»<sup>60</sup>. Así como las especies biológicas no representan ninguna esencia, sino tan sólo una *población*, también los valores sobre los que se asienta una civilización no son más que *concreciones históricas contingentes*, cuya ejemplaridad se ha vuelto normativa. Con todo, queda claro que el hecho de reconocer la historicidad de los valores

<sup>59</sup> ETF, p. 185.

<sup>60</sup> VI, pp. 66-67.

no significa afirmar su relatividad y negar su normatividad, puesto que la formatividad, en cualquiera de sus ámbitos, siempre es *vinculada* (es decir, es tanto activa como receptiva)<sup>61</sup>.

## CONCLUSIONES

La cuestión de cómo y cuándo habría surgido en Pareyson una clara orientación hermenéutica es objeto de discusión entre los intérpretes, sin embargo, desde nuestro punto de vista, la importancia del concepto de formatividad en la filosofía de Pareyson no concierne tanto la *gestación* de su teoría de la interpretación (cuándo y cómo ha nacido), sino el *modo de funcionar* de la interpretación (cómo concretamente se lleva a cabo)<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> En *Verdad e interpretación*, de donde hemos sacado la precedente cita, Pareyson ya no habla de forma formante como lo hacía en la *Estética*. No por esto, sin embargo, desaparece la vinculación, antes bien, se vuelve más originaria y profunda: «Se trata de un poder de estimulación y de regulación interno a la actividad del hombre (...). Se trata de aquella presencia sin figura, pero potente y riquísima, en que consiste la presencia del ser» (*Ibid.*, p. 69). Que exista una continuidad entre la presencia de la *forma formante* y la presencia del ser, es lo que piensa también Ciglia: «La teorización pareysoniana de la *forma formante* representa una adquisición de importancia incalculable dentro de la meditación no solo estética de nuestro pensador»; esta teorización «intenta *pensar* una *presencia* inconfigurable e inobjetivable, pero aun así real, una presencia, de algún modo misteriosa, que solo puede ser aguardada y esperada por el artista»; semejante «*trascendencia* de la *forma formante* con respecto a la conciencia y voluntad subjetivas del artista» atestigua una «intrínseca vocación *ontológica*», que «hallará su clara explicitación y pleno cumplimiento (...) en el contexto de algunas articulaciones ontológicas sucesivas de la meditación pareysoniana sobre el tema de la interpretación» (CIGLIA, F. P., *o. c.*, pp. 143-144; subrayado del autor). Análogo juicio expresa Vattimo: «Pero no es difícil ver la continuidad y la coherencia del itinerario que va desde la estética hasta los intereses religiosos de los años finales. El descubrimiento de la *forma formante* encamina el pensamiento hacia una visión de la realidad que tiene muchas más afinidades con el idealismo que con cualquier forma de realismo o empirismo. La forma que nace en la creación artística, pero también cualquier acontecimiento ligado a la iniciativa humana, es manifestación de *una presencia que trasciende* la simple relación entre el sujeto y el objeto. En lenguaje heideggeriano, podemos hablar de *un acontecimiento del ser*» (VATTIMO, G., «Pareyson, vuelta al “pensamiento trágico”», en: *Anuario Filosófico* 27, Mursia, Milano 2012, p. 77; traducción y subrayado nuestros).

<sup>62</sup> Precisamente éste es el aspecto que hemos querido enfatizar, puesto que, según nos parece, la crítica en general no lo ha valorado adecuadamente. En su por lo demás óptimo estudio, Russo no dedica más de tres páginas al tema de la formatividad; sin duda Russo tiene razón cuando afirma que la teoría de la interpretación surge «en estrechísima conexión con la teoría estética de la formatividad», pero que después Pareyson ha querido «concentrarse exclusivamente sobre la relación originaria entre persona y verdad o ser, en consonancia con el proyecto de una hermenéutica ontológica»; también convenimos con él en que «la validez de la teoría de la interpretación de Pareyson y su alcance general derivan del hecho de que está fundamentada sobre presupuestos personalistas»; no obstante, todo esto no quita el hecho de que la interpretación sea en sí misma un proceso formativo (Russo, F., *Esistenza e libertà. Il pensiero di Luigi Pareyson*, Armando, Roma 1993, pp. 134-136; traducción nuestra). Marino,

Según Ciglia, la estética de Pareyson constituye una reelaboración, «una valoración y una profundización radical, de una teoría hermenéutica sin lugar a duda ya en vía de estructuración durante la confrontación crítica de nuestro pensador con el existencialismo europeo, ofreciéndole una preciosa confirmación, pero también una serie de *paradigmas conceptuales* que la acompañarán para siempre»<sup>63</sup>. A nuestro entender, la «profundización radical»<sup>64</sup> que la *Estética* lleva a cabo estriba justamente en la adquisición del «paradigma conceptual» de la formatividad. Confirma Ciglia: «la teoría de la formatividad enfatiza y desarrolla de manera considerable aquella dimensión inventiva, figurativa y, justamente, formativa de la interpretación, que antes parecía tan solo esbozada o incluso ausente»<sup>65</sup>.

Queda claro que en la *Estética* Pareyson mantiene el personalismo ontológico que ya había conquistado en su precedente meditación sobre el existencialismo (y que ya lo había llevado a concluir que el conocimiento, en tanto que *personal, es interpretación*)<sup>66</sup>, pero ahora lo que se añade y precisa son los

---

por su parte, simplemente considera «preferible no detenerse sobre la relación entre estética y hermenéutica», puesto que, según él, el verdadero motivo que conduce Pareyson a una ontología de lo inagotable es el problema de la historiografía filosófica (MARINO, F., *L'esplicito inesauribile. Pareyson e la storiografia filosofica*, Mimesis, Milano 2015, p. 20; traducción nuestra). Más relieve concede al concepto de formatividad Conti, quien acertadamente reconoce que el análisis de la interpretación en la estética está enfocada a «individuar las *modalidades concretas* en que se realiza y que la hacen posible», es decir, apunta a esclarecer el «proceso interpretativo, aspecto completamente ausente en la reflexión precedente»; con todo, tampoco Conti parece apreciar el papel especulativo fundamental que, según entendemos, el concepto de formatividad desempeña con relación a la razón de ser y al *modus operandi* de la interpretación (CONTI, E., *La verità nell'interpretazione. L'ontologia ermeneutica di Luigi Pareyson*, Trauben, Torino 2000, pp. 108-109; traducción y subrayado nuestros). Una importante excepción, en cambio, la constituye la monografía de Rosso, según el cual la formatividad representa el concepto clave de la hermenéutica pareysoniana: «la teoría interpretativa es, en el fondo, una teoría formativa. Dicho de otro modo, la verdadera naturaleza del interpretar es el formar, porque es tan solo en el interior de un proceso formativo y productivo que aparece el sentido de las cosas» (Rosso, A., *Ermeneutica come ontologia della libertà. Studio sulla teoria dell'interpretazione di Luigi Pareyson*, Vita e Pensiero, Milano 1980, p. 70; traducción nuestra).

<sup>63</sup> Vid. CIGLIA, F. P., *o. c.*, p. 107 (subrayado nuestro).

<sup>64</sup> En realidad, es el mismo Pareyson quien considera «radical» la profundización que tiene lugar en la *Estética*. En el apartado *Citas y referencias*, que concluye *Verdad e interpretación*, Pareyson ofrece una reconstrucción de su itinerario especulativo: «Ya el tipo de atención que en mis primeros estudios dediqué al existencialismo me predisponía a una teoría de la interpretación (...). Los primeros aspectos de una teoría de la interpretación los esboqué en relación al problema de la unidad de la filosofía y de la multiplicidad de las filosofías (...). Ulteriores precisiones realicé cuando extendí... el concepto de interpretación a la relación entre universal y particular y a las relaciones interpersonales (...). Pero las profundizaciones decisivas han venido del campo de la estética» (VI, pp. 280-281; subrayado nuestro).

<sup>65</sup> CIGLIA, F. P., *o. c.*, p. 129.

<sup>66</sup> A propósito, escribe Ghisleri: «Pero puesto que la interpretación consiste (...) en un conocimiento estrictamente personal, en el que está en juego la existencia misma de la persona, la relación con el ser es la perspectiva sobre la verdad, en la que la persona “interpreta” la verdad. De ahí que la única relación posible entre ser y persona será de tipo hermenéutico.

conceptos de *forma* y *formatividad*. La interpretación, escribe Pareyson, es «conocimiento de formas por parte de personas». Y explica:

En cuanto personal, el obrar humano, por lo tanto, plasma y expresa, tiende a concluirse en formas y expresa a la persona que obra. Y como estos caracteres se encuentran en todo obrar humano, del mismo modo se encuentran también en el conocimiento: el conocimiento, visto como conocimiento expresivo de la persona y como dirigido a formas, es, precisamente, como decíamos, interpretación. La interpretación, de hecho, no es tal si no tiene por objeto una forma y por sujeto a una persona<sup>67</sup>.

En la nueva definición de interpretación están envueltas una *metafísica de la forma* (todo ente —ya sea producto de la naturaleza, persona incluida, u obra humana— es una forma) y una *metafísica de la figuración*<sup>68</sup>. Dejando a un lado la primera (que el mismo Pareyson no ha desarrollado)<sup>69</sup>, aquí nos interesa destacar precisamente el alcance ontológico de la segunda. Para esto, en sede de conclusión y a título de muestra, quizás no sea inoportuno sugerir dos puntos de comparación con la ontología heideggeriana, respecto de la que el primero representa una *integración* y el segundo una *corrección*.

1) En *Ser y tiempo* Heidegger muestra como la auto transmisión de la existencia —el ser tempóreo del Dasein— conlleva el *historizarse* del mundo; en *La esencia del fundamento* ese movimiento se ilustra como *trascendencia*; en *Los problemas fundamentales de la metafísica* se afirma explícitamente que «el hombre es *configurador* de mundo». Pero ¿cómo el hombre lleva a cabo este configurar concretamente? El concepto de formatividad, según entendemos, ofrece elementos valiosos para contestar la pregunta. Para decirlo con una metáfora: si observáramos con una lupa el tejido del quehacer cotidiano de la persona, podríamos constatar cómo su trama, en cualquiera de sus actividades, esté entrelazada de operaciones formativas.

2) En *Verdad e interpretación* Pareyson, que siempre estuvo «atento al discurso de Heidegger», considera, sin embargo, que este discurso «deba ser continuado más allá del *impasse* de la ontología negativa en el cual, inoportuna y

---

Esto es, la persona, en tanto que perspectiva sobre el ser, es interpretación de la verdad. *El personalismo ontológico (...) desemboca así en una teoría de la interpretación*» (GHISLERI, L., *Inizio e scelta. Il problema della libertà nel pensiero di Luigi Pareyson*, Trauben, Torino 2003, p. 120; traducción y subrayado nuestros).

<sup>67</sup> ETF, pp. 28-29.

<sup>68</sup> La expresión es de Pareyson (*Ibid.*, p. 69), pero no hay que entenderla en el sentido de una *metafísica óntica*, sino más bien en el sentido de una *ontología*, como él mismo precisará más adelante (*vid.*, por ejemplo, VI, pp. 133-134).

<sup>69</sup> Escribe Riconda: «el conocimiento de las cosas naturales como formas y de la naturaleza como poblada de formas, presupone en la naturaleza un poder formante, un *nisus* formativo que abre paso a una metafísica que, sin embargo, Pareyson no ha desarrollado» (RICONDA, G., a cura de, *Pareyson. Persona e libertà*, La Scuola, Brescia 2011, p. 14; traducción nuestra). Algunas precisiones acerca de esta metafísica de la forma pueden encontrarse en BLANCO SARTO, P., *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*, Eunsa, Navarra 1988, pp. 57-66).

estérilmente, éste mismo lo ha inmovilizado»<sup>70</sup>. «Todo está —insiste nuestro autor— en saber mantener y desarrollar el concepto de relación ontológica, con el cual Heidegger ha vivificado y revigorizado la filosofía actual, si bien evitando el callejón sin salida en el que éste la encerró»<sup>71</sup>. A la ontología de lo *inefable* de Heidegger, Pareyson contrapone una ontología de lo *inagotable*: lejos de ser inadecuada, la palabra, «si se mide su infinita capacidad, se manifiesta principalmente como la sede más apta para acoger la verdad y conservarla como *inagotable*»<sup>72</sup>. Pero lo que vale para la palabra también aplica a toda actividad humana, de manera que la persona, en cualquiera de sus gestos y en cualquier circunstancia, puede hacer genuina experiencia de la verdad. Es esta, por decirlo así, una especie de «conversión» que, de la *espera del ser*, nos devuelve al *cuidado del ente*: no ya un ente que tiene que ser trascendido (en tanto que simple motivo o pretexto) para atender al ser, sino un ser que se manifiesta precisa y solamente en el resplandor del ente (el mismo que, por esto, propiamente merece ser atendido).

Aun solo fuera por el concepto de formatividad, el aporte de Pareyson a la hermenéutica nos parece justificar el juicio de Riconda, según el cual nuestro autor ocupa «un puesto bien definido en la historia de la hermenéutica europea, de la que constituye una expresión originalísima», no menos importante (aunque quizás todavía no adecuadamente apreciada) de la de Gadamer o Ricoeur<sup>73</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- Blanco Sarto, P. (1988) *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*. Navarra: Eunsa.
- Ciglia, F. P. (1995). *Ermeneutica e libertà. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*. Roma: Bulzoni.
- Conti, E. (2000). *La verità nell'interpretazione. L'ontologia ermeneutica di Luigi Pareyson*. Torino: Trauben.
- Ghisleri, L. (2003). *Inizio e scelta. Il problema della libertà nel pensiero di Luigi Pareyson*. Torino: Trauben.
- Longo, R. (1993). *Esistere e interpretare. Itinerari speculativi di Luigi Pareyson*. Catania: CUECM.
- Marino, F. (2015). *L'esplicito inesauribile. Pareyson e la storiografia filosofica*. Milano: Mimesis.
- Pareyson, L. (2002). *Esistenza e persona*. Genova: il Melangolo.
- Pareyson, L. (2005). *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.
- Pareyson, L. (2014). *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki.

<sup>70</sup> VI, p. 151.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 151-152.

<sup>73</sup> RICONDA, G., «Premessa del curatore» a: PAREYSON, L., *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano 1971, p. V (traducción nuestra).



- Pareyson, L. (2014). *Verdad e interpretación*. Madrid: Encuentro.
- Riconda, G. (1971). «Premessa del curatore» a: Pareyson, L., *Verità e interpretazione*. Milano: Mursia.
- Riconda, G. (2011). a cura de, *Pareyson. Persona e libertà*. Brescia: La Scuola.
- Rosso, A. (1980). *Ermeneutica come ontologia della libertà. Studio sulla teoria dell'interpretazione di Luigi Pareyson*. Milano: Vita e Pensiero.
- Russo, F. (1993). *Esistenza e libertà. Il pensiero di Luigi Pareyson*. Roma: Armando.
- Vattimo, G. (2012). «Pareyson, ritorno al “pensiero tragico”», en: *Annuario Filosofico* 27. Milano: Mursia.

Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico  
fabrizio\_acciaro@puopr.edu

FABRIZIO ACCIARO

[Artículo aprobado para publicación en marzo de 2022]